

A NOITE DAS MULHERES CANTORAS: LUZ E SOMBRA

THE NIGHT OF SINGING WOMEN: LIGHT AND SHADOW

Adilson Fernando Franzin¹

Resumo: *A noite das mulheres cantoras* é o décimo romance publicado por Lídia Jorge, uma das mais importantes escritoras portuguesas da atualidade. Na trama romanesca, num jogo de luz e sombra, à medida em que a narrativa caminha para o desfecho, revelações de cariz sexual irão abalar a relação de João de Lucena e Solange de Matos, as quais poderão ser compreendidas neste artigo sob a luz dos estudos de gênero.

Palavras-chave: Romance português contemporâneo; Estudos de gênero; Lídia Jorge.

Abstract: *The night of singing women* is the tenth novel published by Lídia Jorge, one of the most important Portuguese writers today. In the novel's plot, in a play of light and shadow, as the narrative goes towards the end, revelations of a sexual nature will shake the relationship of João de Lucena and Solange de Matos, which can be understood in this article in the light of gender studies.

Keywords: Contemporary Portuguese novel; Gender studies; Lídia Jorge.

Lídia Jorge é considerada uma das mais importantes escritoras portuguesas da contemporaneidade, cujo universo romanesco tenta revelar com maior ênfase o papel feminino nas práticas sociais e políticas de seu país. Com efeito, seu projeto literário esboça simultaneamente um olhar crítico e denso na configuração de um peculiar panorama de Portugal após o 25 de Abril. Atenta também às minorias², entretanto, em seu décimo romance intitulado *A noite das mulheres cantoras*, a escritora algarvia colocará em cena um personagem tão carismático quanto intrigante: João de Lucena, bailarino e coreógrafo, o qual, ao lado de Solange de Matos – letrista-cantora do grupo e narradora da história –, estabelecerá um contraponto romântico na narrativa, a despeito das ardilosas intrigas que atravessarão o romance. Ora, perto do desfecho, o leitor será surpreendido pela ruptura inesperada desse terno casal em virtude de revelações e situações de ordem sexual, as quais poderão ser com-

1 Doutorando em Estudos Portugueses pela Université Paris-Sorbonne (Paris IV), igualmente em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP).

2 Tal asserção pode ser verificada no romance de estreia de Lídia Jorge, *O dia dos prodígios* (1980), no qual a escritora perpetua no enredo personagens idosos de um real e mítico Algarve; igualmente em *Notícia da cidade silvestre* (1984), trama ambientada em Lisboa, através da qual se verificam cenas de violência contra as crianças. Além de tais exemplos, os emigrantes retornados da África – apesar de numerosos, parcela minoritária da sociedade portuguesa – têm permeado a escrita de Lídia Jorge e podem ser constatados facilmente em *O caos das merendas* (1982), nas páginas de *O jardim sem limites* (1995) e no romance *A noite das mulheres cantoras* (2012), entre outros títulos.



preendidas aqui sob a luz dos estudos de gênero.

Portanto, João de Lucena, nome cuja etimologia hebraica e latina aponta para algo em torno de “graça luminosa”, ao que parece, funcionará como chave de leitura e concederá, estruturalmente, uma espécie de contradança aos fios da trama romanesca para que a “noite” – palavra polissêmica e imprescindível para a compreensão da história – não seja sorumbática em demasia, tal qual será dado saber ao longo da matéria narrada. Embora a narrativa se debruce minuciosamente sobre as complexas relações interpessoais das cinco mulheres cantoras ante as arbitrariedades do mundo do espetáculo, sobretudo através do relato memorialístico de Solange de Matos, Lídia Jorge, de modo muito sutil, utilizará o personagem João de Lucena numa espécie de jogo de luz e sombra, isto é, de desvelamento e ocultação, provavelmente com a intenção de reproduzir através da letra literária os interditos e as omissões verificáveis na sociedade portuguesa contemporânea frente à questão da homossexualidade.

É de se ressaltar que João de Lucena, 21 anos após ter ensaiado as frenéticas coreografias com as mulheres cantoras para os shows e eventos midiáticos, encontra-se debilitado e doente. Porém, o leitor jamais saberá que tipo de patologia se trata, uma vez que Lídia Jorge, assim como a questão da homossexualidade de Lucena, opta por sugerir ao invés de definir as circunstâncias ao redor dele. Todavia, a falta de traços linguísticos explícitos que evidenciem suas predileções sexuais, bem como a ausência deliberada da definição de sua doença no enredo de *A noite das mulheres cantoras*, parece concorrer para a invisibilidade de parte importante e ontológica do personagem. Além disso, o desconforto do leitor em querer colmatar essas lacunas diegéticas estrategicamente operadas por Lídia Jorge contribui para que o romance se constitua como um verdadeiro texto de fruição, conforme os moldes barthesianos (2008, p. 25).

Os signos da noite

Haveria de ser uma célebre homenagem às cinco mulheres cantoras, no entanto, no programa que se passa *en direct*, uma delas está ausente. Destarte, situado temporalmente em 2009, vinte e um anos após o surgimento do grupo das mulheres cantoras, numa noite de celebração típica de programas midiáticos que recuperam de maneira épica o passado de certos artistas, podemos acompanhar nas primeiras páginas do romance o auge do que Lídia Jorge designa como A Noite Perfeita:

[...] um homem vestido de branco veio ao meu encontro, voando, de braços abertos – ‘Lem-



bras-te de mim?’ Perguntou. Abraçámo-nos. O seu corpo estava tão leve que dançávamos sem dar por isso, e essa leveza era de tal forma evidente que as câmaras fixaram-nos, pousando o seu grande olho minúsculo sobre as nossas costas, oras as minhas, oras as dele, enquanto rodopiávamos. Como tudo se passava simultaneamente, à nossa volta algumas pessoas gritavam – “Vejam, vejam! Olhem como João de Lucena dança com Solange de Matos...” E a acreditar no que diziam, sobre a imagem dos nossos vultos, projectados no ecrã, deslizava uma fina passadeira de letras. O homem leve perguntou de novo – “Lembras-te de mim?” Então Gisela Batista, a protagonista da noite, veio até nós e exclamou – “Que maravilha, toda esta gente se vai lembrar de vocês para sempre. Que lindos que são, que lindos! Não parem, por favor. Olhem como sobre vossas cabeças a produção está a fazer cair uma montanha de estrelas...” (JORGE, 2012, p. 11).

Para além da performance inusitada do casal no programa de televisão, podemos constatar a presença de Gisela Batista no centro do palco, a *maestrina*, modo como é chamada pelas integrantes do grupo. Trata-se da personagem central do romance, a qual exerce um verdadeiro fascínio entres as demais artistas. Dentre as cinco mulheres cantoras foi a única a seguir carreira no *mainstream* televisivo. Dessa forma, à medida em que a narrativa avança, ela vai se tornando uma persona cada vez mais inescrupulosa, pois o que antes era visto como atitude de dedicação em prol da perfeição artística, paulatinamente, transforma-se em uma busca mefistofélica pelo sucesso.

No grupo, a voz mais bela pertencia a Madalena Micaia, a *African Lady*, cujo destino fora interrompido por uma inopinada morte. Ao que se sabe, a africana contraria os planos minuciosamente engendrados por Gisela Batista para controlar o grupo e galgar a escada da fama. Consequentemente, na tentativa instituir a disciplina entre as cantoras, a *maestrina* lhes impõe um pacto de exclusividade para que elas se esquivem de relações passionais a favor dos objetivos artísticos do grupo e, no entanto, a santomense surge grávida.

Não vendo outra saída, em razão da coincidência da data de um possível parto normal e do show de estreia das cantoras, Gisela Batista fornece a Micaia uma soma considerável de dinheiro e um contato médico para que o parto da africana seja induzido e, obviamente, antecipado para que a integrante não esteja ausente nos compromissos agendados. Sendo assim, a *African Lady* finge seguir as recomendações, volta aos ensaios na data prevista, mas na verdade havia se passado apenas três dias que a cantora tinha dado à luz um menino, não dez como dissera à *maestrina*. Desse modo, nesse fatídico episódio, submetida não apenas ao enorme esforço físico das performances no ensaio, mas também ao seu estado debilitado oriundo da recente maternidade, Micaia, ao tomar banho no vestiário da casa onde as cantoras ensaiavam, fatalmente vem a falecer. Em suma, é essa história traumática que eclipsa para sempre a noite e a vida das mulheres cantoras.

A exemplo das práticas salazaristas³ de outrora, o que torna ainda mais terrível o falecimento

3

Sobre a ditadura de António Oliveira Salazar, a qual vigorou entre 1932 e 1968, sendo posteriormente prorrogada por Marcelo Caetano



de Madalena Micaia é a noite seguinte à sua morte, a qual parece reacender, em fins do século XX, as antigas sevícias da dominação colonial portuguesa sobre os corpos africanos. Dessa forma, a enganosa perfeição de uma noite midiática, na qual falam publicamente que a *African Lady* não participa por residir em África, é apenas um artil na tentativa de suplantar a noite obscura na qual o corpo de Madalena Micaia não fora mais que um incômodo objeto a ser sordidamente ocultado de todos, inclusive de sua própria família, sob as ordens do Senhor Simon, padrao da *maestrina*.

Em suma, há evidentemente múltiplas maneiras de se abordar o romance *A noite das mulheres cantoras*, mas não podemos escamotear a latente questão racial intrínseca aos resquícios coloniais da relação entre Portugal e África, a qual se torna evidente, e a mais perceptível no romance com o malfadado destino da *African Lady*. Além disso, o fato de todas as cantoras da trama fazerem parte de família de retornados parece adensar a problemática da identidade nacional portuguesa no alvorecer do século XXI, através da qual a escrita de Lídia Jorge se apresenta como manifestação simbólica e alegórica. Nesse sentido, o problema de gênero que analisaremos a seguir, a partir da figura de João de Lucena, muito mais dissimulado na trama romanesca, também será revelador de certa opressão no seio da sociedade lisboeta.

Amor e sexo

Ao lançarmos luz sobre a relação amorosa de Solange de Matos e João de Lucena, devemos levar em consideração que a letrista-cantora era filha de retornados que se estabeleceriam em área rural de Portugal, tendo deixado os montes do Gurué, em Moçambique. Ela, por sua vez, com apenas 19 anos, experimentava longe de casa o ambiente universitário da Universidade Nova de Lisboa e logo se dedicaria ao projeto artístico das mulheres cantoras. Por outro lado, João de Lucena, do alto de seus 34 anos, já havia frequentado a Juilliard School, nos Estados Unidos, integrado a Companhia de Martha Graham, além de fazer parte do balé de Baryshnikov, um dos mais renomados do mundo.

Na verdade, João de Lucena cuja presença vivaz e profissional se manifestava como uma verdadeira promessa de inevitável sucesso para o grupo no concorrido universo da música *pop*, na altura em que foi contratado, logo nos primeiros ensaios, passou a ser objeto de encanto e desejo entre elas:

até 1974, altura em que a Revolução dos Cravos pôs termo ao regime, o historiador Malyn Newitt tece o seguinte comentário: “Salazar e Caetano aprenderam muito com o fascismo contemporâneo – o uso do termo “estado” para descrever o seu regime fazia lembrar a ênfase italiana e alemã nas necessidades do estado por oposição aos direitos e liberdades do indivíduo. Tal como os seus contemporâneos fascistas, foram grandes criadores de mitos, usando a história para conferir legitimidade à sua ideologia e ao seu sistema político. Gostavam de realçar o caos e o desregramento da República, a sua falta de ordem e a incoerência das suas ideias e ideais.” (1997, p. 390) De resto, é imperioso lembrar que Salazar intensificou através da PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) as ações repressivas e de censura nas cinco ex-colônias africanas e é responsável pela guerra colonial portuguesa ocorrida entre os anos de 1961 e 1974, a qual resultou em dezenas de milhares de mortos entre portugueses e africanos.



João de Lucena exemplificava com seu próprio corpo, e um campo de ordem, de atracção e poder desenhava-se em torno daquele homem, o seu ascendente sobre cada uma de nós exercia-se como um chicote de força e de graça. (...) Era um mestre. Onde teria ele aprendido? Teria nascido assim? Nós cinco bebíamos-lhe as palavras. Gostávamos particularmente do momento em que fazia calor dentro da garagem e ele retirava a camiseta. Um fauno. (JORGE, 2012, p. 117-118).

A recusar as investidas de Murilo, dedicado estudante de ciências sociais e morador da mesma pensão em que residia Solange de Matos, a letrista-cantora, enfim, apaixona-se por João de Lucena, envolta a um turbilhão de sentimentos próprios de uma primeira experiência amorosa:

O amor. Quem não fizer essa experiência da ordem do absoluto nunca ficará a saber como nasceram as flores. (...) Em breve as minhas mãos estavam dentro das mãos nodosas de João de Lucena, e todo o seu corpo deveria ser nodoso, pois quando ele me fazia encostar ao seu peito, eu sentia uma carapaça de músculos. O formato de uma armadura romana. (JORGE, 2012, p. 162).

A viver intensamente os momentos ao lado de João de Lucena, na trama romanesca o par romântico funciona como uma espécie de válvula de escape diante dos desmandos de Gisela Batista e as razões pelas quais Madalena Micaia morre. Assim, até determinado ponto do romance, Lídia Jorge conduz a narrativa de tal modo que as questões ligadas à sexualidade do casal parecem bem resolvidas e não despertam nos leitores uma curiosidade voyeurística, afinal, havia muitos meses que era do conhecimento de todos o relacionamento amoroso de ambos; portanto, há certa obviedade de que mantinham uma vida sexual ativa, ainda mais por transitarem em esferas artísticas, nas quais teoricamente há mais liberdade e menos tabus.

Em virtude da precariedade material dos artistas de Lisboa, João de Lucena divide sua moradia com José Alexandre, quem constantemente o leva de carro para ensaiar com as mulheres cantoras, e além dos dois, há também como *colocataire* a Foggy, artista estadunidense, cujo apelido se deve ao fato de ser uma fumante inveterada. Ora, é apenas numa segunda leitura de *A noite das mulheres cantoras* que podemos observar com maior rigor as ambiguidades postas estrategicamente no texto por Lídia Jorge e a relação sub-reptícia que existe entre João de Lucena, José Alexandre e a estrangeira, algo que desestabiliza a narrativa à medida em que lhe imprime maior complexidade.

Consequentemente, em certa ocasião João de Lucena viaja com Solange de Matos para lhe apresentar sua mãe e suas cinco tias que habitam a cidade interiorana de Sete Rios. Em outra oportunidade, o casal, juntamente com José Alexandre, vai a uma extravagante quinta, de um tio rico de

José, para uma grande festa de inauguração do imóvel. Enfim, é nessa confraternização, enquanto João de Lucena e José Alexandre se divertem na piscina, que Solange terá uma epifania através do discurso sexista do anfitrião.

Através das reflexões de Stuart Hall sabemos que é precisamente dentro e não fora do discurso que as identidades são construídas como produto dos lugares históricos, submetidas ao poder e a produzir exclusão (2008, p. 271). Diante disso, vejamos abaixo as palavras, ao mesmo tempo misóginas em relação a Solange e denunciadoras da homossexualidade de Lucena:

[...] “Você é senhora ou menina?” [...] “Aposto que você já foi visitar as sete mães. Confesse lá.” (...) O homem de blusa indiana (o tio de José Alexandre) começou a contar, como se envolvido num complexo problema de cálculo, e no final desdobrou-se em gargalhadas – “Sim, claro que são seis. Sabe o que foi? Confundi com Sete Rios...” Parou de rir para me dizer – “Mas olhe que você também não fez as contas bem. Se somar o rapaz à família, verá que a soma é diferente...” (JORGE, 2012, p. 271).

Mesmo com a emergência de outros tipos sociais nas sociedades contemporâneas, os papéis atribuídos ao gênero masculino parecem estar sempre atrelados normativamente à virilidade, não levando em consideração a sexualidade como construto social, que é submetida às esferas sociais e políticas. Portanto, João de Lucena está subjugado a uma opressão que o torna invisível e é traduzida por uma recusa de sua existência legítima, pública, ou seja, conhecida e reconhecida, em particular pela lei e por uma estigmatização que nunca aparece (BOURDIEU, 2002, p. 162).

Com efeito, Judith Butler afirma que o gênero é a estilização repetida do corpo, isto é, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser (2006, p. 64). Ora, sabemos através do romance que o ofício de bailarino e coreógrafo, numa sociedade que ainda não se desvencilhou de uma mentalidade retrógrada atravessada pelo patriarcalismo, é *per se* signo de desconfiança quanto à afirmação de uma masculinidade moldada e regulada para atender às práticas políticas e sociais. Nesse sentido, as predileções sexuais de João de Lucena derivam de um paradigma masculino instituído no seio da sociedade portuguesa.

Movida pelo ódio e ainda atordoada com a revelação do tio de José Alexandre, Solange está prestes a ceder às investidas do anfitrião, o qual, percebendo a inquietação da jovem, deixa o tom jocoso de lado para tentar dissuadi-la. No entanto, em seu discurso ainda podemos constatar a arrogância própria da dominação masculina:

(...) Veja só, Solange. No meu tempo qualquer rapazola de treze anos resolvia o problema da prima, à pressa, num vão de escada, enquanto a família se preparava para assistir à missa. Agora, são precisos dois homens de trinta anos para darem conta de uma rapariga que ainda não é mulher. Mas não se engane, eles próprios não precisam de si, eles só a querem para manivela. Eu já lhe disse o que tinha a dizer...” – O homem não ria, falava muito a sério. Passado um pouco, o homem aconselhou – “Não vá para lá, vá para além, naquela direcção. O meu quarto é a terceira porta, ao fundo, mas fica deste lado, não do outro. Não se engane.” Eu comecei a desapertar as sandálias. (...) Sim, eu irei. Prometo que irei. (JORGE, 2012, p. 279).

Para além da descoberta de segredos nunca antes revelados, tal trecho diegético parece se constituir como clímax narrativo, a indicar também que o fator determinante para essa tomada de decisão se deve ao fato de Solange perceber que José Alexandre, tal como deveria acontecer com Foggy, sugeria-lhe, despudoradamente, que nessa fatídica noite fossem para um mesmo quarto em companhia de João de Lucena para um *ménage à trois*. Passado o entrevero, eis as indagações da narradora:

Era assim o amor de Lucena (...). Então, se assim era, não valia a pena aquele banzé, nada se tinha ganho, nada se tinha perdido. Nem valia a pena agora, gritarmos palavras conforme uma suposta gramática que afinal não servia de norma para nenhum de nós. O que teria acontecido se eu tivesse entrado no quarto de João de Lucena e lá estivesse José Alexandre em vez de João de Lucena? E se estivessem ambos no mesmo quarto? E se eles estivessem no mesmo quarto e eu não estivesse lá? E se a Foggy estivesse? E se eu, naquela noite, estivesse em vez da Foggy, como tudo levava a crer? E se eu não quisesse para mim o papel da Foggy? E se João de Lucena quisesse, e não quisesse? E se José Alexandre só quisesse o Lucena? E se Lucena só quisesse o José Alexandre e a Foggy? Todas as combinações estavam em aberto, e pela minha parte, aquela experiência poderia ter sido bem mais desagradável do que fora na realidade. (JORGE, 2012, p. 283).

À guisa de conclusão

Sendo inteligível como masculino, segundo a visão estereotipada do tio de José Alexandre, João de Lucena não pode se libertar da lei do gênero, o qual, conforme o pensamento de Judith Butler, fixa-se como definição normativa no binômio masculino-feminino a estabelecer, pois, coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, o que exclui, inevitavelmente, boa parte dos indivíduos que acabam por ser marginalizados, proscritos e obliterados do convívio social. Daí que a filósofa defende que há a “transformação cultural de uma polissexualidade biológica em uma hete-



rossexualidade culturalmente comandada” (2006, p. 113). Portanto, para a figura do tio na narrativa, o sexo biológico de João de Lucena não está em plena sintonia com seu gênero, tampouco com suas práticas e desejos sexuais, contrariando desse modo a imposição de uma gramática cultural heteronormativa.

No romance, somente após esses desdobramentos inesperados de cariz sexual é que o leitor pode se dar conta de que ao longo do relato de Solange havia muitas prolepses a prenunciar um desfecho disfórico para a história de amor entre ela e o coreógrafo. Porém, a condução do leitor à total decepção em relação ao romântico casal – essa também uma leitura inconscientemente androcêntrica – é mais um engenho ficcional de Lídia Jorge, uma vez que ela compõe seus personagens como seres complexos “que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CANDIDO, 2007, p. 60).

A propósito dessas relações sexuais corroborarem para a construção identitária das personagens e igualmente apontarem para a representação ficcional de um *ethos* não ortodoxo, o pensamento de George Steiner pode nos ajudar a refletir sobre *A noite das mulheres cantoras* e seu enredo:

Les relations sexuelles sont, ou devraient être, une des citadelles de l'intériorité, le refuge nocturne où il nous serait donné de rassembler les fragments harassés de notre conscience en une manière d'ordre inviolable et de repos. C'est dans la expérience sexuelle qu'un être humain solitaire, et deux êtres tendus vers une communication entière qui est aussi communion, peuvent découvrir le pli inimitable de leur identité. C'est à travers elle que nous inventons à notre usage, après bien des efforts maladroits et de multiples échecs, les mots, les gestes, les images mentales qui mettent le sang en feu. Dans ces ténèbres merveilleuses et inépuisables, les approches aussi bien que l'illumination doivent nous appartenir en propre. (2010, p. 89).

No entanto, se as relações sexuais são “uma dobra inimitável da identidade” presente na aventura humana, ao manipular com destreza os fios da trama romanesca através do emblemático casal, Lídia Jorge, após as referidas peripécias, parece antes querer provar que ontologicamente no amor é possível desdobrar-se para além do sexo, do gênero e do desejo:

[...] Andávamos juntos por toda a parte, beijávamo-nos em qualquer lugar, e corria, segundo a convenção de então, que estávamos em estado de noivado. Éramos filhos daquela década, e injuriarei quem falar de hipocrisia. Nós não éramos hipócritas, éramos apenas crianças mudas a quem tinham dado o poder do fogo e não sabíamos usá-lo sem queimar o que não devíamos [...]. Foi um tempo perfeito. (JORGE, 2012, p. 288).

A escritora portuguesa ao inaugurar o romance diz que “na história de um bando conta-se sempre a história de um povo” (JORGE, 2012, p. 11). Diante disso, na escuridão em que temos vivido, sobretudo, no que tange às questões de gênero no Brasil, a literatura pode e deve iluminar as mentes mais recalcitrantes e sensibilizar o público leitor para a arquitetura de um mundo no qual a diversidade cultural possa ser compreendida sem estigmas. Afinal, a história de amor envolvendo João de Lucena e Solange de Matos pode nos ajudar a sair das sombras e a compreender de modo mais vertical o sentido da palavra alteridade. Por enquanto, infelizmente, nosso povo e a relação que mantém com pessoas de orientação sexual dissidente é uma história ignóbil, um *pas de deux* descompassado.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. 4. ed. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. 1. ed. Paris: Éditions la Découverte, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HALL, Stuart. *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*. 2. ed. Paris: Éditions Amsterdam, 2008.
- JORGE, Lídia. *A noite das mulheres cantoras*. 1. ed. São Paulo: Leya, 2012.
- NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. 3. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.
- STEINER, George. *Langage et silence*. 9. Ed. Paris: Les Belles Lettres, 2010.

